

**Анна Амраховна Амрахова**

[amrahovaaa54@hotmail.com](mailto:amrahovaaa54@hotmail.com)

Доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки, заведующая Научно-аналитическим отделом Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, главный редактор Журнала Общества теории музыки

**Александр Марсович Хубеев**

[alexhubner@yandex.ru](mailto:alexhubner@yandex.ru)

Композитор, художественный руководитель Международной академии молодых композиторов в г. Чайковском, сооснователь и куратор Композиторских курсов reMusik.org в Санкт-Петербурге

**Prof. Anna A. Amrakhova, D.A.**

[amrahova54@mail.ru](mailto:amrahova54@mail.ru)

Professor of the Music Theory Department of Mikhail Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory, Head of the Research Analytics Department of Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Editor-in-Chief of the Journal of Russia's Music Theory Society

**Alexander M. Khubeev**

[alexhubner@yandex.ru](mailto:alexhubner@yandex.ru)

Composer, Artistic Director of the International Young Composers Academy in Chaikovsky, Co-founder and Curator of Composition Course reMusik.org in St. Petersburg

## **Александр Хубеев рассказывает об опыте своей работы в Германии**

### **Аннотация**

В данном интервью композитор А. Хубеев делится впечатлениями о месяцах, проведенных им в Германии в качестве стипендиата Берлинской академии искусств. Важнейшим аспектом беседы становится констатация изменений, произошедших в современном музыкальном искусстве: распространение мультимедийной технологии, изменение самого музыкального материала. А. Хубеев подчеркивает общую ситуацию многообразия подходов к сочинению музыки. Своеобразие момента заключается также в том, что между приверженцами разных направлений нет антагонизма: сегодня любое «стилевое поветрие» имеет право на жизнь, не дожидаясь своего признания в парадигме уже сложившихся эстетических категорий.

### **Ключевые слова**

мультимедийные технологии в музыке, ведущие современные композиторы, музыкальная жизнь Германии, стиливой плюрализм

## **Alexander Khubeev Shares His Experience of Working in Germany**

### **Abstract**

In this interview, the composer A. Khubeev shares his impressions of the months he spent in Germany as a fellow of the Berlin Academy of Arts. The most important aspect of the conversation is the composer's assertion that the contemporary art of music have undergone some notable changes: the ubiquity of multimedia technology, the change in musical material. A. Khubeev emphasizes the overall diversity of approaches to the composing of music. Besides, the current moment is specifically featured by the fact that there is no antagonism between the followers of different trends: any kinds of "stylistic crazes" of today have their right to exist, without waiting for their recognition within the paradigm of already established aesthetic categories.

### **Keywords**

multimedia in music, leading composers of today, musical life in Germany, pluralism of styles

**Анна Амрахова:** Скажите, Александр, как долго вы жили в Германии?

**Александр Хубеев:** В Германии я провел суммарно чуть больше трех месяцев в качестве стипендиата мультидисциплинарной программы Академии искусств Берлина. На первом этапе сюда отбирают примерно полтора десятка молодых артистов в широком смысле слова: то есть, это могут быть не только композиторы, но также актеры, режиссеры, драматурги, архитекторы и живописцы. На каждую дисциплину отводится по два места: то есть, один из членов Академии должен порекомендовать нескольких представителей разных творческих профессий. На втором этапе специализированные составы жюри отбирают тех, кому выделяется трехмесячная стипендия с правом проживания в самой Академии; причем предполагается, что к концу этого срока каждый автор представит собственный проект — либо индивидуальный, либо созданный в содружестве со стипендиатами иных профессий (что приветствуется особо).

**А. А.:** Получается, что фактически вас там ничему не учили, а просто дали возможность художественного волеизъявления?

**А. Х.:** Верно. Да и не предполагалось, что мы должны там чему-то учиться. Все участники — преимущественно люди 30–35 лет: то есть, они уже отучились. Но считалось, что им нужен некий «толчок» к раскрытию своих возможностей.

**А. А.:** А был ли у вас опыт обучения именно в Германии прежде?

**А. Х.:** Только курсы в Дармштадте.

**А. А.:** Скажите, пожалуйста: чем, на ваш взгляд, отличается музыкальная жизнь в Германии и в России?

**А. Х.:** В Германии меньше централизации и больше возможностей реализовывать проекты не на одном «голом» энтузиазме: то есть, финансовую поддержку можно получить для проектов самых разных уровней — от концертов импровизаторов до фестивалей.

**А. А.:** Есть мнение, что в материальном отношении ситуация в Европе ухудшается: в частности, во Франции в последние годы урезаны бюджетные средства на проведение всяких современных мероприятий — фестивалей конкурсов. Тогда получается, что там как раз всё держится на «голом» энтузиазме?

**А. Х.:** Сложно сказать. Все-таки ведущие институции Франции по-прежнему обладают хорошей финансовой поддержкой.

**А. А.:** Вы имеете в виду IRCAM?

**А. Х.:** Да, эта организация по-прежнему получает внушительные средства: об этом мне говорили, в том числе, некоторые французские композиторы, живущие за пределами Франции. В среднем, мне кажется, композиторские гонорары во Франции выше, чем в Германии. Зато в Германии нет такой централизации, хотя даже музыканты, преподающие в Дрездене или в Лейпциге, всё равно предпочитают жить в Берлине. Есть масса фестивалей — и в Штутгарте, и в Дармштадте, и во Франкфурте, не только в Берлине: в этом смысле, ситуация в Германии, конечно, лучше. Мне кажется, институции Франции более консервативны и менее открыты к композиторам из других стран. Большинство участников той берлинской программы, о которой я рассказывал вначале, были не из Германии, еще в Берлине есть DAAD<sup>1</sup> — одна из самых престижных стипендий, по которой на обучение приглашают только иностранцев. Так что, в этом смысле, Германия более открыта новым течениям и веяниям, чем Франция, — что, конечно, выгодно ее отличает.

**А. А.:** Самое время поговорить о новых течениях и веяниях. Многие ведь по-прежнему находятся в плену устоявшейся классификации: авангард — модернизм — постмодерн. А что происходит сейчас? Уместно ли использовать эти ярлыки? Или в эпоху постпостмодернизма они уже перестали быть ориентирами?

---

<sup>1</sup> DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst) — Фонд академических обменов ФРГ, предоставляющий стипендии и гранты для разных категорий кандидатов (студентов, магистров и аспирантов).

**А. Х.:** Про музыковедов мне говорить сложно, но я не думаю, что композиторы обращают на это большое внимание. Классификация, скорее, происходит постфактум — когда явление выглядит уже достаточно значимым, чтобы обособить его и сравнить с другими. В этом смысле, композиторам всегда надо чуть опережать всякие классификации и систематизации — кроме тех редких случаев, когда название направления определяют они сами. А разных «веяний» сегодня много. Наверное, больше всего обращает на себя внимание работа с мультимедиа, с электроникой, и вообще с самыми разными аспектами «концертной ситуации»: то есть, со всем тем, что раньше называлось «музыкальный контекст». Изначально оно как бы не касается *музыки*, но безусловно имеет отношение к *музыкальному представлению*. Сейчас такие вещи часто становятся полноценным, а иногда и главным музыкальным материалом, так что часто уже невозможно бывает отделить визуальную составляющую от музыкальной. В связи с этим упомяну Симона Стена-Андерсена<sup>2</sup>, Стефана Принса<sup>3</sup>, Александра Шуберта<sup>4</sup>, Михаэля Байля<sup>5</sup> и Йоханнеса Крайдлера<sup>6</sup>, причем последний сам относит свое творчество к «new conceptualism»<sup>7</sup>. Важно, что это не какой-то маргинальный элемент мира современной академической музыки: почти все эти композиторы (кроме Байля) — среднего поколения, в возрасте около сорока с небольшим. Все они стали педагогами высших музыкальных школ Германии и Швейцарии буквально в последние два-три года — так что, можно сказать, они профессионально признаны.

**А. А.:** То есть какого бы творческого успеха ни достиг композитор в России, здесь этот успех, в отличие от Германии, не влечет за собой немедленного обретения какого-то социального статуса? Я вас верно поняла?

**А. Х.:** Если сравнивать не только с Германией, но и со многими другими европейскими странами или США, то тут есть серьезные отличия. Можно попробовать описать условно успешный путь западного композитора: сперва он, возможно, побеждает

<sup>2</sup> Симон Стен-Андерсен (Simon Steen-Andersen, р. 1976) — датский композитор-авангардист, автор инсталляций и мультимедийных проектов. — *Прим. ред.*

<sup>3</sup> Стефан Принс (Stefan Prins, р. 1979) — бельгийский композитор, учился в Гарвардском университете у Хаи Черновин; преподает композицию в Королевских консерваториях Антверпена и Гааги.

<sup>4</sup> Александр Шуберт (Alexander Schubert, р. 1979) — немецкий композитор-экспериментатор; преподает в Высшей музыкальной школе Гамбурга, руководит электронной студией Высшей музыкальной школы в Любеке; приглашенный лектор Международных летних курсов в Дармштадте.

<sup>5</sup> Михаэль Байль (Michael Veil, р. 1963) — немецкий композитор; учился в Штутгарте (1984 – 1993), затем преподавал в музыкальных школах Берлина (1996 – 2007); руководитель берлинского фестиваля «Klangwerkstatt» («Мастерская звука», с 2000 года), а также электронной студии в Кёльнской высшей школе музыки (Hochschule für Musik Köln, с 2007 года).

<sup>6</sup> Йоханнес Крайдлер (Johannes Kreidler, р. 1980) — немецкий композитор и эссеист; изучал композицию в Высшей музыкальной школе Фрайбурга (2000 – 2006), с 2019 года профессор Академии музыки в Базеле.

<sup>7</sup> «Новый концептуализм» (англ.) — понятие, используемое Й. Крайдлером для обозначения особого течения в западноевропейском искусстве, характеризующегося обновленной трактовкой идеи прежнего направления концептуального искусства (концептуализма). «Новый концептуализм» отмечается Крайдлером прежде всего в области музыкального искусства и, согласно американскому исследователю явления М. Эрвину (Max Erwin), «может быть (очень) широко определен как способ композиторского мышления, который [приводит к тому, что произведение] скорее разрабатывает концепции — эстетические, философские, технологические, социальные — как порождающие композиционный материал, чем звучит» («New Conceptualism can be (very) broadly defined as a manner of compositional thinking that treats concepts – aesthetic, philosophical, technological, social – as generating compositional material, rather than sounds»; см.: *Erwin M. Here comes newer despair: an aesthetic primer for the New Conceptualism of Johannes Kreidler // Tempo. 2016. Vol. 70. Issue 278: October. P. 5*). Очевидно, что суть упомянутого течения, обозначившегося лишь несколько лет назад, пока не может быть четко охарактеризована, поэтому в качестве основных источников для его анализа следует рассматривать выступления и публикации его идеологов, таких как Й. Крайдлер. — *Прим. ред.*

Лекция, прочитанная Йоханнесом Крайдлером в Гарвардском университете 14 марта 2013 года (см.: <https://www.youtube.com/watch?v=cUIzq52kuP4>), стала своеобразной программой «нового концептуализма» в музыке.

на каких-нибудь конкурсах или добивается участия в каких-то «резиденциях»<sup>8</sup>, выигрывает стипендии и учится в престижных вузах, а потом получает должность вузовского преподавателя. У нас же с последним пунктом есть проблемы.

**А. А.:** Кроме повсеместного распространения мультимедиа, что еще характеризует современную музыкальную ситуацию в Германии?

**А. Х.:** В Германии живут самые разные композиторы. Я назвал только тех, кто работает с мультимедиа. Но ведь там же живут и Дженнифер Уолш<sup>9</sup>, и Оскар Бьянки<sup>10</sup>, и Джоанна Бейли<sup>11</sup>, и Клара Ианотта<sup>12</sup>, и Рафаэль Сендо<sup>13</sup>, — а это совсем другие авторы!

**А. А.:** А «традиционалисты» вообще есть? Или это уже какой-то «атавизм»?

**А. Х.:** Ну, это смотря кого считать традиционалистом. Вот, к примеру, как нам определить Вольфганга Рима<sup>14</sup>? Думаю, да: он, скорее, традиционалист. Но ведь, опять-таки, традиции Вольфганга Рима и традиции Владимира Мартынова — или Павла Карманова (или, тем более, Александра Чайковского) — это совершенно разные культурные и стилевые установки. При всем том понятно, что даже та «традиция», на которую опирается Вольфганг Рим, «укоренена» в Дармштадте.

**А. А.:** Еще совсем недавно «властителями дум» были Булез и Лахенман. А есть ли сегодня композиторы, на которых «равняется» большинство?

**А. Х.:** Думаю, говоря о Булезе, следует учитывать не только его композиторский профессионализм, но и талант организатора, а также особый социальный статус, который позволял поддерживать и даже финансировать многие проекты, интересные лично ему. В Германии такой централизации не было, хотя Лахенман, безусловно, по-прежнему очень значимый композитор, прежде всего, в плане работы с новыми возможностями инструментов...

**А. А.:** Ему перестали следовать?

**А. Х.:** Нет, этот путь до сих пор открыт. По-прежнему делаются интересные новые вещи (часто с участием электроники), иногда используются какие-то непривычные объекты для игры на инструментах. В этом направлении работают многие авторы, но оно не единственное.

**А. А.:** А какие есть еще?

**А. Х.:** Здесь сложно говорить о каких-то направлениях с конкретным названием. К какому направлению мы отнесем, например, Сальваторе Шаррино или Беата Фуррера? Нет такого — хотя в творчестве последнего заметно влияние Лахенмана. Но при этом вся его музыка построена на повторах, что было практически табу во времена Булеза и

---

<sup>8</sup> Калька с английского выражения «in residence», подразумевающего приглашение специалиста некой организацией для сотрудничества на приоритетной основе. Деятельность в статусе «composer in residence», то есть приглашенного композитора, в настоящее время является популярной формой взаимодействия авторов музыки с театральными и концертными организациями. — *Прим. ред.*

<sup>9</sup> Дженнифер Уолш (Jennifer Walshe, р. 1974) — ирландская вокалистка и композитор; с 2016 года — профессор Штутгартской высшей школы музыки и театра.

<sup>10</sup> Оскар Бьянки (Oscar Bianchi, р. 1975) — итало-швейцарский композитор, ученик Сальваторе Шаррино; художественный руководитель и профессор Международной академии молодых композиторов в Тичино (Швейцария).

<sup>11</sup> Джоанна Бейли (Joanna Bailie, р. 1973) — британский композитор, ученица Ричарда Барретта (Richard Barrett, р. 1959); изучала электронную музыку в Королевской консерватории Нидерландов, стипендиатка Колумбийского университета (1999); доктор искусствоведения (2018); преподавала композицию в Лондоне, Орхусе, Люксембурге и Дармштадте; в настоящее время живет в Берлине.

<sup>12</sup> Клара Ианотта (Clara Iannotta, р. 1983) — итальянская флейтистка и композитор, училась в Парижской консерватории; живет в Берлине (с 2013 года), приглашенный участник программы DAAD.

<sup>13</sup> Рафаэль Сендо (Raphaël Cendo, р. 1975) — французский композитор; окончил Нормальную музыкальную школу имени Альфреда Корто в Париже (École normale de musique de Paris «Alfred Cortot», 2000 – 2003) и курсы IRCAM (2003 – 2006); яркий представитель направления сатурализма.

<sup>14</sup> Вольфганг Михаэль Рим (Wolfgang Michael Rihm, р. 1952) — немецкий композитор и педагог, ученик Клауса Хубера и Карлхайнца Штокхаузена, профессор композиции в Институте современной музыки и медиа Высшей школы музыки Карлсруэ.

Штокхаузена<sup>15</sup>. Также можно упомянуть Хаю Черновин: не так давно у нее была премьера в Берлине. Ее ведь мы тоже не отнесем ни к какому конкретному направлению с точным названием. И таких композиторов, чей индивидуальный стиль не вписывается ни в какие рамки, довольно много. Или взять Антуана Бойгера — одного из основателей группы «Вандельвайзер»<sup>16</sup>: эстетически ее участники близки и Кейджу, и Фелдману, но при этом совершенно не похожи ни на тех композиторов, кто работает с мультимедиа, ни на тех, кого я перечислил раньше. Вот почему, говоря о сегодняшней ситуации, нельзя выделить какое-то одно направление — и то же самое можно сказать о дармштадских курсах как о некой «витрине» того, что происходит во всем мире, не только в Германии (вернее, того, как это *видится* из Германии). Последний раз я был там в 2016 году — и все это было представлено в полной мере. Хотите «новую сложность»? Пожалуйста! Желаете «*musique saturée*»<sup>17</sup>? Ради бога! Музыкальные инсталляции? «Объектная» музыка<sup>18</sup>? Мультимедиа? Да все что угодно!.. И все эти совершенно разнородные явления часто никак не называются, при том что стиль у многих авторов уникален. Наверное, эти особенности можно как-то сформулировать: но ведь сколько композиторов — столько же и различий!..

**А. А.:** То есть, именно этот плюрализм и становится сегодня «визитной карточкой» времени?

**А. Х.:** Я думаю, что это всеобщая тенденция потому, что многие из тех авторов, которых я назвал, хоть и живут в Германии, по происхождению из самых разных стран.

**А. А.:** Вот здесь тоже очень интересный поворот. Сейчас мы «зафиксировали», что какие-либо обобщения в плане направлений или стилей уже не столь актуальны для современных музыковедов: ведь композиторам теперь можно все! Тогда и понятие «национальное» наверняка тоже исчезло из этой «палитры» определений?

**А. Х.:** По большей части, да. Но я не уверен, что это абсолютно никак не проявляется: разве что на уровне неких ментальных черт... Например, когда я приезжаю в какую-то страну и меня просят охарактеризовать современную академическую музыку в России, я не могу дать однозначного ответа: здесь тоже очень много самобытных авторов, притом абсолютно разных. Но — что характерно! — тех, кого активно исполняют и в России, и за ее пределами, отличает радикализм.

**А. А.:** Значит, на каком-то ментальном уровне национальные особенности всё же «срабатывают»?

<sup>15</sup> Речь идет о принципах тотального сериализма.

<sup>16</sup> Антуан Бойгер, также Бёгер (Antoine Beuger, р. 1955) — нидерландский композитор; окончил консерваторию Амстердама (1973 – 1978). Вместе со скрипачом Буркхардом Шлотхауэром основал и возглавил музыкальный коллектив «Wandelweiser Group» и собственную издательскую и звукозаписывающую компанию «Edition Wandelweiser» (с 1992 года); позже к ним присоединились кларнетист Юрг Фрай, гитарист Майкл Пизаро и другие музыканты.

<sup>17</sup> Букв. «насыщенная музыка» (фр.). — *Прим. ред.*

Об этом см. статью Е. О. Купровской «“Musique saturée”: новейшее течение во французской композиторской школе» [1].

<sup>18</sup> О значении словосочетания «объектная музыка» сложно судить достоверно, поскольку отсутствует контекст. Следует заметить, что «объектная музыка» (также «объективная музыка»; фр. «*musique objective*», англ. «*objective music*») — понятие, развиваемое российским композитором Д. А. Курляндским применительно к музыке, подразумевающей зависимость звукового результата от конфигурации и свойств объектов, к которым относятся в том числе инструменты и исполнители. Подробнее см.: Бавильский Д., [Курляндский Д.] Живая музыка 4. Двойное интервью. Курляндский. Композитор Дмитрий Курляндский отвечает на вопросы Дмитрия Бавильского // Топос: литературно-философский журнал. Искусство. 28/07/2009 URL: <https://www.topos.ru/article/6785> (дата обращения: 30.09.2020). Такая трактовка напрашивается в связи с тем, что герой интервью находится в тесном сотрудничестве с упомянутым композитором (Д. А. Курляндский — предшественник А. Хубеева на посту художественного руководителя Международной академии молодых композиторов в г. Чайковском). Однако вопрос о том, что именно в данном случае подразумевает сам Хубеев, остается открытым. — *Прим. ред.*

«Объектная музыка» — музыка с использованием предметов, не являющихся музыкальными инструментами.

**А. Х.:** Думаю, да. Скажем, слушая музыку Франка Бедросяна<sup>19</sup> или Рафаэля Сендо, можем ли мы выявить в ней что-то французское? Я бы рискнул сказать, что да. На уровне гармонии, на уровне какой-то неровности фактуры — все равно что-то чувствуется. Назвать это французской музыкой было бы явной натяжкой — но и констатировать, будто это совсем исчезло, я тоже не стал бы. Конечно, очень важен, так сказать, «контекст» авторской ситуации: безусловно, музыкальная среда может оказать определенное влияние и на тех, кто живет в России, и на тех, кто живет в Германии (особенно с детства). Полагаю, так или иначе национальные черты и воздействовать, и проявляться все-таки будут.

**А. А.:** Что еще вы могли бы рассказать про Германию? Что поразило вас из услышанного там — возможно, из того, чего не услышишь здесь?.. Если, конечно, мы все еще способны чему-то удивляться...

**А. Х.:** Хорошо, что сейчас записи большинства концертов можно смотреть и слушать онлайн, — и на радио они тоже появляются почти моментально. Мне кажется, сами композиторы издают и продают диски всё менее охотно — вместо этого они предпочитают сразу выкладывать записи на «YouTube» или в «SoundCloud», причем в открытый доступ. «Открытием» стала для меня пьеса под названием «Rundfunk» («Радио») для девяти синтезаторов<sup>20</sup>, использующих какие-то совсем уж раритетные тембры. Она длится примерно час — и звучит все это совершенно невероятно. Это какие-то синтезаторы прежних времен, которые вдруг используются на современном уровне представления о форме, о фактуре и многом другом, и это звучит совершенно неожиданно. Но вообще, насыщенность музыкальной жизни в Германии, особенно в Берлине, меня просто потрясла. Концерты современной академической музыки идут почти каждый день, иногда их даже бывает по несколько в день; причем есть специальный вебсайт, который анонсирует всю эту концертную деятельность, потому что количество всех таких событий невероятно! При этом есть очень много таких небольших, нельзя их даже назвать клубами, таких заведений, вроде бара или кафе, которые принимают у себя самые разные коллективы импровизаторов, композиторов, музыкантов. Один вечер у них играет джаз, следующий вечер у них играют авангардную импровизацию, третий вечер у них играет какой-нибудь электронщик. И каждый день это что-то новое. Причём это может быть какое-то небольшое заведение, мест на тридцать, и концерт может быть вообще бесплатным, если ты пришел и купил у них что-то в баре. И при этом слушателей может быть совсем немного, но количество этих событий очень велико, возможностей для самовыражения в этом плане огромное количество. Это, наверное, то, чего у нас нет, или это нелегко осуществить — возможно, отчасти в силу географических причин: ведь по Европе путешествовать несложно, и каждый день это могут быть музыканты из разных городов, даже разных стран. Понятно, что в Берлин могут приехать из Австрии, из Дании, из Польши — откуда угодно: всё очень близко. И это весьма позитивный момент!

**А. А.:** Расскажите, пожалуйста, о своих проектах, которые вы осуществили в Германии.

**А. Х.:** Первым проектом была инсталляция, для которой я делал саунд-дизайн. Во втором проекте я, можно сказать, практически не участвовал: то есть, мою музыку использовал архитектор, преобразовав ее в какие-то числовые модели для собственной инсталляции. А вот третий проект — исключительно мой. Я сочинил пьесу для струнного квартета «Vasum», который приехал из Москвы. Вышло так, что я ее писал, когда срок моего пребывания в Берлине уже подходил к концу. А поскольку появились и средства, и возможность пригласить московских музыкантов в Берлин, то мне, конечно, удобнее было

---

<sup>19</sup> Франк Бедросян (Franck Bedrossian, р. 1971) — французский композитор, ученик Хельмута Лахенмана, Жерара Гризе и Марко Строппы; окончил Парижскую консерваторию и курсы IRCAM (2002 – 2003), преподает в Калифорнийском университете Беркли (с 2008).

<sup>20</sup> «Rundfunk für neun Synthesizer» (2018) — произведение немецкого композитора Энно Поппе (Enno Poppe, р. 1969). — *Прим. ред.*

работать с ними прямо на месте... Все проекты были представлены в один вечер: у кого-то был спектакль, у кого-то — инсталляция, концерт или импровизация. Моя пьеса называлась «Тактильные иллюзии».

**А. А.:** Интересно: почему? Что в них было «тактильного»?

**А. Х.:** Идея пьесы заключается в том, чтобы обратить внимание слушателя не только на рациональный и эмоциональный, но также на «физиологический» аспект восприятия. Музыканты привязывают свои инструменты к столам и извлекают звуки с помощью разных предметов небольшого размера — фрикционных шариков, китайских палочек, пластмассовых расчесок, гитарных слайдов: ими они водят не только по струнам, но и по всем остальным частям инструментов — и звук при этом многократно усилен. К корпусам инструментов крепятся по два микрофона: один — стандартный (конденсаторный), второй — контактный: то есть, он «снимает» только вибрации деки, но не сам звук. Все это передается в колонки — и ощущение от такого «контакта» у публики многократно усиливается тоже. То есть, те соприкосновения объектов и инструментов, которые кажутся нам какими-то незначительными, изначально еле слышимыми, на самом деле становятся вдруг очень «объемными».

**А. А.:** Насколько изменился сам музыкальный материал? То есть, опять-таки, «можно всё»?

**А. Х.:** Абсолютно всё что угодно! Здесь важен не сам тот факт, что музыкальный материал может быть каким угодно: это уже было в 1950 – 1960-е годы — взять хотя бы «Поэму для столов, скамеек и стульев» Ла Монте Янга<sup>21</sup> или эксперименты Кейджа. Важно то, как изменилось композиторское отношение к материалу. Если во времена Кейджа и Янга само использование этих объектов было достаточным критерием самобытности и «открытием нового мира», то сейчас важно именно то, что мы с этим материалом можем сделать, какие звуковысотные, тембровые, ритмические возможности в нем заложены, а главное — как выстроить из всего этого *форму*.

**А. А.:** Последний вопрос — самый интересный! Чем вы дальше руководствуетесь, после того как нашли материал — до процесса претворения на бумаге? На прекомпозиционном уровне вы уже обдумываете форму или драматургию, или концепт, как это будет?

**А. Х.:** У меня это происходит так. Сначала я работаю с инструментом самостоятельно. У меня есть практически все инструменты симфонического оркестра. Не могу сказать, что хорошо на них играю, но для меня очень важно понимать, какой эффект можно получить на каждом конкретном инструменте, применяя тот или иной способ звукоизвлечения, с тем чтобы показать его исполнителю. Я понимаю, как это физически происходит: что работает — а что нет. Работая с инструментами и с другими объектами, я ищу тот звуковой материал, который мне интересен, а когда нахожу его, пытаюсь выписать «по пунктам» все его возможности: что будет, если водить палочкой вдоль или поперек, в низком регистре или в высоком? Потом, анализируя уже готовый список, я начинаю видеть определенный образный ряд: он может быть связан и с фактурой, и с регистрами, и с любыми другими элементами музыкальной выразительности. Вот из всего этого я и «строю» форму, пытаюсь понять «драматургию» всех используемых элементов. То есть, фактически я, сталкиваясь с каким-то новым для себя материалом... Может быть, не только для себя, но не буду претендовать на абсолютную новизну, это мне неизвестно. Я классифицирую материал и после этого уже с ним работаю.

---

<sup>21</sup> Ла Монте Торнтон Янг (La Monte Thornton Young, р. 1935) — американский композитор-авангардист; известен новаторскими работами с использованием приема «drone music» (от англ. *drone* — «гудеть»), характерного для минимализма. Полное наименование упомянутой пьесы Янга, представляющей собой свободную алеаторическую шумовую композицию, — «Поэма для столов, скамеек, стульев и т. д. (или других источников звука)» («Poem for Chairs, Tables, Benches, etc. (or other sound sources)», 1960).

**А.А.:** Не кажется ли Вам, что в современной музыке образы уступили место каким-то концептам?

**А.Х.:** Не обязательно. Я не уверен в этом. Дело в том, что образность существует вне зависимости от того, хочет этого автор или нет, потому что слушатель, так или иначе, создаст себе тот образ, который он в этом увидит, который захочет увидеть. Даже если это абсолютно концептуальная пьеса, все равно может остаться какой-то зрительный или звуковой образ.

Мыслят ли авторы этими образами? Я бы сказал, что по-разному. Некоторые, безусловно, мыслят. Я не вижу, что работа с мультимедиа, с концептами и подобным — это единственный путь. Все равно «чисто акустическая» музыка существует и будет существовать. Всё это не исчезает, это сосуществует и меняется во взаимодействии друг с другом. И, может быть, мы не всегда можем сразу привыкнуть к новым звучаниям, создать музыкальный образ из того, что мы услышали, если это является чем-то принципиально новым с точки зрения звука или формы. Но со временем инерция нашего слуха все равно будет меняться, и многое из ранее услышанного мы сможем переосмыслить.



### Литература

1. *Купровская Е. О.* «Musique saturée»: новейшее течение во французской композиторской школе // Журнал Общества теории музыки. 2014 № 3 (7). URL: [http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/Kuprovskaya%20E.O. 2014 3%20%20%287%29.pdf](http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/Kuprovskaya%20E.O.%202014%203%20%20%287%29.pdf) (дата обращения: 30.08.2020).